

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 29 - Santiago, 2021 - 1/13 pp.- ISSN 2452-5189



Escribir y traducir: el lugar de las imágenes en la etnografía

Iago Porfírio¹

RESUMEN: Se debate el lugar que ocupan las imágenes en la investigación etnográfica y su interés metodológico, que caracteriza las condiciones para la inserción de un carácter visual en la narrativa etnográfica. Según Novaes (2014), las imágenes comunican e, incluso en silencio, es necesario tener en cuenta lo que tienen que decir, especialmente en el trabajo empírico. De este modo, el artículo considera la fotografía como un instrumento que captura gestos y expresiones para la investigación de campo, como tecnología de producción para la construcción de una narrativa etnográfica visual, como la experiencia del cine etnográfico, que se presentará también. La hipótesis es que la fotografía puede operar como una traducción del conocimiento recogido en el campo. Para ello, se destaca el interés metodológico por el paso de la imagen del investigador-fotógrafo al investigador-cineasta y, como ejemplo, se analiza la película etnográfica *Les Maîtres fous* (*Los maestros locos*), de Jean Rouch (1954).

PALABRAS CLAVE: etnografía, imagen, antropología visual, traducción, película etnográfica.

Writing and translating: the place of images in ethnography

ABSTRACT: In this article I intend to debate the place that images occupy in ethnographic research and their methodological interest, which characterizes the conditions for the insertion of a visual character in the ethnographic narrative. According to Novaes (2014), images communicate and, even in silence, it is necessary to take into account what they have to say, especially in empirical work. In this way, the article will focus on photography as an instrument that opens in gestures and expressions for field research, to think about its use as a production technology for the construction of a visual ethnographic narrative, such as the experience of ethnographic cinema, which will be presented shortly. The hypothesis to be developed here is whether photography can operate as a translation of knowledge gathered in the field. For this, it is important to highlight the methodological interest in the use of the image from the researcher-photographer to the researcher-filmmaker and, as an example, the ethnographic film *Les Maîtres fous* (*The Crazy Teachers*), by Jean Rouch (1954) is analyzed.

KEYWORDS: ethnography, image, visual anthropology, translation, ethnographic film.

¹ Doctorando en Comunicación y Cultura Contemporáneas, Universidad Federal de Bahía, Brasil. Becario doctoral del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq). Periodista, magister en Comunicación y Cine, investigador de Nanook, grupo de investigación vinculado al Laboratorio de Análise Fílmica (LAF/PosCom). ORCID: 0000-0003-1902-1891
E-mail: iagoporfiriojor@gmail.com

Introducción

El uso de la fotografía como instrumento de investigación en antropología y etnografía ha provocado discusiones teóricas respecto de su uso desde una perspectiva metodológica o como fuente de investigación. Según Gabriel Álvarez (2017, p. 317), hacer antropología visual “es hacer antropología usando los medios visuales en el campo como herramienta de registro, sino como forma de relacionamiento”, que revela una serie de información que pasa desapercibida para el observador participante. En otras palabras, la fotografía elabora un sistema visual capaz de organizar los fenómenos sociales, incluso cuando están ausentes o no visibles durante la investigación de campo, porque “desborda de su función visual” y pasa a ser “una mezcla de exterior/interior” (Navas, 2017, p. 27).

Siguiendo a Maureen Bisilliat sobre “escribir con la imagen y ver con la palabra”, propongo pensar en la relación imagen-palabra en la investigación etnográfica, considerando la fotografía como textualidad, ya que la etnografía se nutre de la experiencia con diferentes formas de conocimiento e implica un movimiento reflexivo. En este sentido, es fundamental pensar que las imágenes también tocan lo real (Didi-Huberman, 2012) porque, además de escribir con ellas, podemos escuchar lo que no se dice y visibilizar, para que se sienta, lo que no se dice. Por lo tanto, la hipótesis que quisiera desarrollar en este artículo es que hay un gesto de traducción en la imagen, construido en el contexto empírico. Traducir lo que las palabras no traducen, un movimiento inverso desde la perspectiva de Bisilliat, desde el que propongo revisar a aquellos autores que han problematizado este tema.

En un primer momento, el propósito será entender la imagen-palabra en el diálogo etnográfico para pensar cómo se verbalizan en el trabajo de campo. A continuación, presento la experiencia de la antropología con el cine, a partir de lo que conocemos como película etnográfica. Uso de ejemplo la película *Les Maîtres Fous (Los maestros locos)*, de Jean Rouch (1954), para señalar las relaciones que asumen las imágenes en movimiento en la antropología visual para, en cierto modo, debatir específicamente el lugar de las imágenes en cuanto proceso de traducción y escritura por imágenes. Por fin, en las conclusiones, expongo tres niveles desde los cuales pensar la práctica etnofotográfica o videoetnográfica como traducción desde la perspectiva del equívoco y la opacidad, en un trabajo de campo con pueblos amerindios.

Imagen, cuerpo y palabra

Pensar en el lugar de las imágenes, según plantea Hans (2007, p. 72), implica reflexionar, en general, sobre nuestro cuerpo, que ocupa diferentes lugares del mundo, en el sentido de que es “un lugar en el que creamos y conocemos (reconocen) imágenes”, que siempre estamos utilizando para recordar y que, con sus estímulos visuales, capta nuestra atención. Como sostiene el autor, en nuestro cuerpo hay una intersección de una “predisposición personal” que incluye historias de vida, con una experiencia colectiva, formada por el entorno con interacción social, por lo que “esta duplicidad se expresa en la aceptación cambiante con la que recibimos las imágenes del mundo exterior. En un caso creemos en ellos, mientras que en otro los rechazamos” (2007, p. 74). De la misma forma, o amamos las imágenes o las odiamos, lo que se puede observar en nuestro mundo contemporáneo de espectacularización de lo visible, “en el que el margen de la acción personal se ha estrechado en nuestro trato con imágenes” (Hans, 2007, p. 75).

En este proceso de interacción con el mundo exterior se constituyen las “imágenes que se inscriben en el cuerpo” (Novaes, 2008), como el intercambio de conocimientos tradicionales en sociedades amerindias. Novaes (2014) señala que la fotografía “implica también un tipo de

conocimiento que no pasa por la palabra, sino mucho más por la sensibilidad del ojo, la intuición por la capacidad de estar en el lugar correcto en el momento adecuado, la sensibilidad de colocar el cuerpo (y la cámara acoplada) a la distancia correcta" (2014, p. 63). Es importante pensar en la naturaleza de la imagen en relación con los cuerpos. En este sentido, Marie-José Mondzain (2015), en un intento de proponer una definición de imagen, señala que es "inseparable de la definición del sujeto", pues su causa, según la autora, se da de dos formas: al operar una relación y al convertirse, en efecto, en el objeto de esa relación. Es posible afirmar, por tanto, que la imagen no debe entenderse separadamente de los elementos que la constituyen, sino a través de la interposición de lo humano con lo no humano, aspecto muy presente en las discusiones en torno al trabajo con las cosmologías amerindias.

Como indica Gottfried Boehm, el gesto de pensar en las imágenes implica reflexionar en el entrelazamiento con lo que muestran, ya que su lógica es de exposición, a la vez que "ponen algo 'bajo los ojos' y se procede a su demostración, por tanto, de un espectáculo" (2015, p. 23), de un deseo de ver y de mostrar. Esta encarnación de la imagen, sobre la que llamó la atención Hans (2007), atraviesa experiencias en la relación social fuertemente asociadas a los fundamentos de la antropología social en cuanto a los registros visuales de las dimensiones corporales y los significados materiales de la vida. Es en este sentido que, según Fabris (2002), la imagen crea un marco propio en el que reafirma identidades en el ámbito social, familiar o personal. La misma autora indica que "al imponer una forma de presencia idéntica a los cuerpos, los objetos y el espacio, la fotografía hace visible la unidad esencial del mundo, los objetos y el sujeto en un espacio que los baña y envuelve por igual" (2002, p. 145).

Teniendo la sociedad y el sujeto como premisa, la antropología establece una relación con la fotografía en la interpretación de sus trayectorias paralelas, como destaca Pinney (1996), quien señala algunas líneas de especial interés para este artículo. El procedimiento propio de la práctica antropológica destaca la conjunción del parentesco con la fotografía, al presentar el entrelazamiento del dominio del lenguaje que, en cierto modo, los une, porque, por un lado, mientras "la antropología está descubriendo su condición de antropografía", en cambio, "la fotografía está en proceso de descubrir que es una fotografía basada en el lenguaje o, más correctamente, fotogramatical" (Pinney, 1996, p. 49). A esta dirección apunta la "convergencia creativa" de ambas disciplinas, concluye el autor. Con este análisis paralelo e histórico, la fotografía, que ha sido utilizada por los antropólogos desde mediados del siglo XIX, posibilita acceder al significado de los sistemas expresivos de otros lenguajes, que, en este caso, se diferencia del lenguaje verbal sin perderlo de vista, y aunque busca la reconstitución a través de su ausencia y su deseo de mostrar, su primera operación es comunicativa, aun cuando no recurre "ni a la palabra ni a la escritura", como plantea Maresca (2012).

Entonces, ¿cómo deshacerse de la idea de que "una imagen vale más que mil palabras", expresión del filósofo chino Confucio, para pensar en el uso de la fotografía en la narrativa antropológica? Sin reducir la discusión, es necesario considerar la dimensión de lo visible e invisible de la imagen, que se articula con su visibilidad y en la que, para Mondzain (2009), reside su fuerza, es decir, "el deseo de ver". Mondzain (2009), así, matiza que el poder de la imagen es "hacernos ver, poner formas, espacios y cuerpos en escenas que ofertas a la mirada" (Mondzain, 2009, p. 25). Por lo tanto, lo que da existencia a la imagen es el deseo de ver, que, en efecto, constituye su fuerza en la construcción de la distancia entre lo visible y el objeto de deseo.

Si, como destaca Rancière (2012), la imagen está constituida por lo invisible, "lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho", en un juego complejo, pensar en la imagen en el campo de la antropología y la etnografía obliga a reflejar la tensión entre lo que nos da ver y la palabra que lo acompaña, ya que no podemos esperar que esta salve la imagen, según la recomendación

de Roland Barthes (1984), reafirmada por Sontag (2004). Para pensar en esta relación y su dimensión etnográfica, es necesario prestar atención a los discursos con los que se relacionan, porque, en el decir de Didi-Huberman (2012), las imágenes deben pensarse en relación con la palabra o los discursos con los que aparecen.

De esta forma podemos acercarnos a la cuestión planteada en este artículo: la imagen que opera como traductora de los fenómenos sociales en la investigación de campo, como un chamán al que se le encomienda la tarea de traducir el conocimiento cosmológico. Veo el mismo tema involucrado en el ámbito de la antropología cinematográfica, en que las imágenes en movimiento adquieren el significado de traducción al albergar, por ejemplo, el pensamiento chamánico basado en técnicas audiovisuales para la transmisión de una cultura particular. Por ello, antes de lanzar la pregunta sobre el lugar que ocupan las imágenes en el trabajo etnográfico y, en efecto, su gesto de traducción, es importante resaltar este interés metodológico del investigador-fotógrafo por el investigador-cineasta.

Escribir con imágenes en movimiento: la película etnográfica

Robert Flaherty es pionero y uno de los principales exponentes del cine etnográfico, mediante una producción que propone un vínculo participativo con el "otro", con *Nanook of the North* (1922). Esta característica de Flaherty, subyacente a las imágenes en movimiento en el trabajo etnográfico, está en diálogo con el de Bronislaw Malinowski, quien inaugura la observación participante como instrumento metodológico y la etnografía como género de producción de conocimiento a través de la publicación de *Argonauts of the Western Pacific (Los argonautas del Pacífico Occidental)*, 1922. Como escribió Malinowski, "el etnógrafo es, a un tiempo, su propio cronista e historiador" (1973, p. 21), ya que se guía por un trabajo de campo inmersivo para dominar el complejo conjunto de fenómenos estudiados. El cine etnográfico, a su vez, se basa en recursos audiovisuales para describir e interpretar determinados fenómenos que son presenciados y transmitidos por una tradición de narrativa dramática.

Así, por ejemplo, el video etnográfico ha cobrado fuerza como instrumento de la antropología en la realización etnográfica a través de las imágenes, que se construyen utilizando dispositivos técnicos de grabación, captura de sonido y la preocupación por la edición y las prácticas cinematográficas. La diferencia radica en el proceso de realización de la película, que en ocasiones se comparte, se devuelve a los sujetos involucrados en ella, y el montaje en sí se discute de forma colectiva. Sin embargo, se crea una "antropología compartida", como la llamó Jean Rouch², en el uso de técnicas audiovisuales canonizadas.

El cineasta antropólogo, como afirma Comolli (2009, p. 27), se enfrenta a una elección metodológica en la que él mismo se convierte en "cineasta-cineasta", y "no solo en cineasta, sino también en operador de cámara", o en "asesor etnográfico" de un equipo en la realización de una película, prácticas presentes en la historia del cine antropológico, ya que la película no será un medio para difundir solo los resultados de la investigación, sino más bien "un medio de descubrimiento completo" a través de técnicas extrafílmicas. Así, el lugar del cine en la investigación antropológica es la transformación del investigador en investigador-cineasta, "desde el momento en que la recolección de datos participa plenamente en el descubrimiento del objeto de estudio, en pie de igualdad con el examen posterior de las imágenes" (Comolli, 2009, p. 29).

² La obra de Rouch dejó una profunda huella en la cinematografía etnográfica y en el llamado "cine indígena" en América Latina, desde los años sesenta, por sus aspectos comunitario, compartido, participativo e intercultural, e incluso como una herramienta de lucha política, territorial y cultural entre los pueblos originarios.

La inmersión en la cultura y el universo del otro que será filmado habilita la prerrogativa del investigador-cineasta de constituir las imágenes de manera compartida, en la que se invita al cineasta a participar en la escena cinematográfica, o, al revés, en el que el gesto es el regreso del proceso de filmación.

En *Los maestros locos*, Rouch manifiesta una antropología inversa en el sentido de Roy Wagner (1975), pues los nativos se convierten en antropólogos y crean conceptos para interpretar nuestra sociedad tal como lo hacemos desde la antropología como disciplina. Es mirar hacia atrás, ya que nos invita a ver cómo nos ven. Se trata de un modo salvaje, en la estela de Viveiros de Castro (2004), sobre la inconstancia que se forjó en la historiografía amerindia, de un cine de agitación, en palabras de Deleuze (1990), en el que todo se pone en trance para comunicar. En la película de Rouch, la cosmología entra en las formas de la propia película, que no es del orden de la representación, sino de una experiencia compartida. Una antropología compartida que observamos en la obra del cineasta y antropólogo, quien luego someterá su cine etnográfico a una agencia de autoría compartida, cuando el sujeto que filma es también el sujeto filmado. De esta forma, el tema de la autoría se traslada al colectivo.



Imagen 1. Captura de pantalla de *Los maestros locos*. Momento de los ritos de posesión del hauka. (Rouch, 1954)

En palabras de Sztutman (2009), se trata de un “cine inverso”, porque la película es realizada por los filmados desde la perspectiva de la descolonización, o, para usar el concepto del maestro quilombola Bispo dos Santos (2015), de “contracolonización”, basado en las formas de vida, prácticas y discursos de los pueblos originarios en los procesos de resistencia a los sometimientos de la colonización.

En *Los maestros locos* la dimensión de la naturaleza voluble se relaciona con la reversibilidad y la contracolonización (Santos, 2015; Viveiros de Castro, 2002), como en *Yenendi: Los hombres que hacen llover*, otro filme etnográfico clásico de Rouch (1951), en el que las imágenes potencian un

ritual de posesión para pedirle a Dongo que llueva para los pescadores. Luego de las escenas de ritual y sacrificio, vemos un regreso a la vida cotidiana, y las imágenes finales enmarcan el movimiento de los árboles por el fuerte viento, los relámpagos y finalmente la lluvia. La cosmovisión empleada en *Yenendi* se extiende a una cosmopolítica en *Los maestros locos*, que, a través de una actuación antropofágica, se apropia de las fuerzas y símbolos de los colonizadores como práctica de contracolonización. Sztutman (2009) señala que esta unión entre locura y civilización planteada por el montaje es la que mostrará un lugar reflexivo del ritual en las imágenes. También agregaría una ecuación del “alma salvaje”, como denominaron al carácter amerindio los misioneros y jesuitas a las formas de sometimiento promovidas por los colonizadores (Viveiros de Castro, 2002).



Imagen 2. Captura de pantalla de *Los maestros locos*. El proceso de posesión del hauka (Rouch, 1954).

En *Los maestros locos*, cuando el montaje corta, durante el ritual, hacia imágenes de los desfiles de oficiales británicos, la imitación empleada por los pueblos es una estrategia para contrarrestar un modelo europeo de civilización: es un gesto antropofágico, por así decirlo, de apropiación de signos de los colonizadores para luego ser devueltos de manera crítica e inversa, a partir de la antropología que hacen del colonizador. El montaje posibilita esta perspectiva, que presenta a los nativos en sus quehaceres cotidianos, el ritual, la posesión y el sacrificio, y luego un retorno a la vida cotidiana, y cada uno de ellos lo hace de manera diferente a la que nos presentó Rouch durante el ritual, en lo que es una forma de afrontar también la propia cosmología cristiana. Estas imágenes de *Los maestros*, vistas desde el desfile, son en sí mismas un campo de tensiones, en el que lo sucedido se encuentra con el ahora, dependiendo de la forma en que esta imagen se actualiza en el presente que pasa por el montaje. Esta perspectiva de montaje se da cuando Rouch comienza a presentar la película, cuando en los minutos iniciales vemos a cada una de esas personas en sus quehaceres cotidianos y, a través de la voz en *off*, se presentan sus funciones, y poco a poco vamos entrando en contacto con cada uno. Esa sería también una forma de encontrar un pasado de colonización que perpetúa sus huellas con la actualidad de ese ritual; penetrando la película desde el presente, el ritual es así también una escena en el pasado, representada en el desfile.



Imagen 3. Captura de pantalla de *Los maestros locos*. Desfiles de oficiales británicos. (Rouch, 1954)

Lo que queda como una pregunta, que merece mayor discusión, es cómo a partir del cine de Rouch, que inspirará fuertemente la producción audiovisual etnográfica en América Latina en la década de 1970, particularmente en Brasil en la década de 1980, especialmente con *Video nas Aldeias* (VNA) y la posterior formación de los colectivos cinematográficos indígenas. Las nuevas epistemologías que este cine crea revelan otros métodos y procedimientos de análisis, como si nuevas formas de producir cine requirieran nuevas formas de conocer el cine. Cabe agregar que el proyecto *Vídeo en las Aldeas* se creó en 1986, con la idealización de Vincent Carelli. Estas producciones audiovisuales indígenas están marcadas por el debate de la identidad, de la política de las imágenes entre los grupos y la lucha por la demarcación de sus territorios. En 1986, Carelli lanza su primer trabajo en el ámbito del VNA, *La fiesta de la muchacha*, con la propuesta inspirada en Jean Rouch de la “antropología compartida” y el gesto de “ver con”, o sea, acompañar con los sujetos implicados las imágenes de su recepción (y creación).

En la cinematografía clásica de Rouch, en la que priman la posesión y el ritual, y luego la etnoficción con la fabulación³, las imágenes operan, por un lado, como instrumento de lucha en una dimensión pedagógica, es decir, un cine político-pedagógico, y, por el otro, una teorización que nace de la práctica y recupera la experiencia, como las fotografías que conformarán la narrativa etnográfica en el campo de la antropología visual.

³ La fabulación como potencia creativa en la película documental y, a su vez, en la película etnográfica, es una preocupación que ha permeado las discusiones del grupo de investigación Nanook (PósCom/UFBA), al que pertenezco. Según Ilona Hongisto, reafirmando a Jacques Rancière, los documentales tienen una fuerza para fabular y, por así decir, crear resistencias a lo que se observa en la imagen. “Los documentales, sin embargo, observan a sus sujetos de maneras que superen esas categorías y consecuentemente comienzan a fabular visiones de formas alternativas de ser en este mundo” (Hongisto, 2015, p. 20).

Traducir lo invisible: la imagen en la narrativa etnográfica

Según Sontag, tenemos acceso a una cantidad asombrosa de conflictos en el mundo “a través de la traducción de sus contenidos en imágenes”. Para la autora, a la fotografía le corresponde no solo reproducir lo real, sino también reciclarlo, para darle un nuevo significado a lo captado por la lente de la cámara.

En forma de imágenes fotográficas, las cosas y los hechos reciben nuevos usos, destinados a nuevos significados, que van más allá de las distinciones entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, el buen gusto y el mal gusto. La fotografía es uno de los principales medios para producir este atributo, dado a las cosas y situaciones, que borra esas distinciones: “lo interesante” (Sontag, 2004, p. 69).

La imagen, tal como se presenta en este texto, comunica algo ausente, y reproduce su apariencia sin ser imitativa, como una “cadena de representaciones” en la que “una palabra es la imagen de una idea y una idea es la imagen de una cosa” (Novaes, 2008, p. 459), como también observamos en Jean Rouch. ¿Qué significa decir que una imagen traduce algo, como una época o sentimientos? De hecho, la narrativa etnográfica se basa en la comprensión e interpretación de los fenómenos sociales recogidos en campo por el investigador, en los que, a través de formas narrativas, se describen, interpretan y, de alguna manera, se someten a un proceso de traducción, con el esfuerzo del investigador por trasponer lo recogido a la narrativa y con la articulación del trabajo de campo con la construcción del texto, como Roberto Cardoso de Oliveira (1998) llamó la atención sobre el trabajo del antropólogo.

En este sentido, según Víctor Turner (1986), la narrativa es una estructura procedimental que, para diferentes géneros, corresponde al contexto cultural en el que se construyó, y es una característica intrínseca de la vida social y presente en macroeventos, especialmente en la dimensión individual, con microeventos. En definitiva, la narrativa, desde la perspectiva del autor, es una estructura que surge de la experiencia social y que es posible describir desde un punto de vista etnográfico: una traducción de dramas sociales. Es posible decir, a raíz de Turner (1986), que esta operación de traducción como registro etnográfico reside en el paradigma de las formas visuales de las narrativas etnográficas. El uso de la imagen, en este caso, “sirve” para “traducir”, para “hacer entender”, para “justificar” lo que las palabras no pueden mostrar con tanta eficacia, como describe André Alves (2004, p. 70).

La traducción se ha vuelto cada vez más importante como resultado del trabajo etnográfico en antropología, una disciplina conocida como antropología de la traducción. Lo que importa es cómo se puede evocar esta traducción a través de las imágenes: el lugar que ocupan las imágenes en este gesto de traducir. La traducción se presenta en una dimensión de equívoco, a raíz de lo que propone Viveiros de Castro (2002, p. 354) sobre la antropología perspectivista amerindia, en la que conoce un lugar “donde la diferencia entre puntos de vista es al mismo tiempo anulado y exacerbado”. Y es en este lugar donde pueblan diferentes agencias subjetivas, con seres humanos y no humanos dotados de “capacidades cognitivas y volitivas” (Viveiros de Castro, 2004). Por eso, y desde la perspectiva del autor, parto del supuesto de que hay, en este gesto de traducción a través de imágenes, un equívoco, precisamente porque no es capaz de dar cuenta de toda la complejidad del fenómeno social.

Por un lado, partiendo de la idea de que, en antropología, la fotografía está al servicio de la traducción, al igual que la comparación (Viveiros de Castro, 2004), se puede pensar que esta operación se da desde la perspectiva analítica del concepto de equivocación, pues es una traducción equívoca, toda vez que se presenta como una “vía de comunicación por excelencia

entre diferentes posiciones de perspectiva”, como propone Viveiros de Castro (2004, p. 5). Para el mismo autor, la traducción potencia esta equivocación al abrir un espacio imaginario de comunicación para experiencias de contacto, previamente ocultas por la misma equivocación. De ese modo,

el equívoco no es lo que impide la relación, sino lo que la funda y la impulsa: una diferencia de perspectiva. Traducir es asumir que ya existe una equivocación; es comunicar a través de las diferencias, en lugar de silenciar al otro, asumiendo una univocidad —la semejanza esencial— entre lo que estamos diciendo el otro y nosotros (Viveiros de Castro, 2004, p. 10).

Por otro lado, en esta *comunicación a través de las diferencias*, en la que podemos insertar la fotografía en el trabajo etnográfico, esta traducción puede tener lugar al nivel de la opacidad, para pensar junto a Édouard Glissant (2008), que la imagen misma se reivindica como un derecho. “Las opacidades pueden coexistir, converger, tejiendo tejidos cuya verdadera comprensión conduciría a la textura de una determinada trama y no a la naturaleza de los componentes” (Glissant, 2008, p. 53). La propuesta del autor es que reclamar la opacidad es reclamar el derecho a la identidad que cada elemento recupera en relación con otras culturas: en el gesto de describir lo invisible en imágenes en la obra etnográfica no todo se ve, con lo que se manifiesta un rechazo a las plantillas de transparencia. Este rechazo al régimen de representación bajo la violencia de la visibilidad es la opacidad que menciona Glissant (2008) y que garantizará la supervivencia de las imágenes (Didi-Huberman, 2011).

Para Didi-Huberman (2011), una imagen que resiste este régimen de representación violenta impuesto a los sujetos y objetos que la implican es aquella que sobrevive a la “claridad deslumbrante de los proyectores ‘feroces’”. Las imágenes serían así luciérnagas que reflejan sus puntos luminosos en la oscuridad, resistiendo las luces deslumbrantes e invitando a la contemplación, “tratando de hacerse lo más discretas posible, sin dejar de emitir sus señales” (Didi-Huberman, 2011, p. 17). Para cerrar este paréntesis, que plantea el desafío de pensar en las imágenes y sus operaciones de traducción, desde esta perspectiva, el gesto de traducir los fenómenos sociales en el campo a través de las imágenes —y escribir a través de ellas— está atravesado por las dimensiones del equívoco y la opacidad, porque, por un lado, si bien en su régimen representativo las imágenes no dan cuenta de la complejidad de estos fenómenos, por otro, los elementos, para no quedar ensombrecidos con demasiada claridad, necesitan proteger sus formas de inelegibilidad de otros fenómenos y perspectivas.

Quisiera situar esta perspectiva en el siguiente argumento: al reclamar una cierta multiplicidad latente en lo sensible, las imágenes operan bajo una opacidad (Glissant, 2008) desde la cual no todo lo que se muestra es de alguna manera visible. Es decir, para escapar de “los espacios de visibilidad que actúan como complementarios a los mecanismos de colonización” (Bona, 2005, p. 6), las imágenes no son solo un “pedazo de lo visible”, sino también “una puesta en escena de lo visible, un nudo entre lo visible y lo que este dice, como también entre la palabra y lo que ella hace ve” (Rancière, 2008, p. 77). De esta forma, la traducción configura su propia ontología de la fotografía, como ya había sido cuestionada por Barthes (1984), dentro del propio discurso con el que se presenta. El desafío de la traducción, entonces, es “aprender los puntos de resonancia, hacer que el intento en un idioma reverbere en otro” (Carneiro da Cunha, 2017, p. 110).

Para Carneiro da Cunha (2017), basado en el pensamiento del filósofo Walter Benjamin, la traducción no se trata de reconstruir fielmente los objetos, ya que todos los objetos son parte de “diferentes sistemas” que expresan lo que Benjamin define como “modos de intención” (Carneiro da Cunha, 2017, p. 109). Es en este sentido que Viveiros de Castro (2004) define la traducción como “comunicar a través de las diferencias” y asumir que el “equívoco” siempre

existirá. La imagen etnográfica sería entonces el equívoco como consecuencia del contacto entre el indígena y el antropólogo, ya que, como la escritura etnográfica, la fotografía es también una práctica discursiva y política y aparece como un modo de “comunicación por excelencia entre diferentes posiciones de perspectiva” (Viveiros de Castro, 2004).

La imagen en relación con la opacidad y lo invisible, con el cuerpo y la palabra, con la incomprensión y la traducción, opera en lo que Eduardo Kohn llama “poética ontológica”, que implica “cultivar formas representacionales (poéticas) que pueden tocar en algún tipo de creatividad generativa (poiesis)” (Kohn, 2015, p. 313). Esta “poética ontológica”, presente sobre todo en el cine etnográfico, es el resultado de la entrada de la antropología en la antropología, según el autor. La antropología ontológica, o giro ontológico en antropología, es el cambio teórico y metodológico del pensamiento antropológico vinculado a las obras de Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro y Bruno Latour, un estudio de la realidad cuyo interés principal no son solamente los “mundos contruidos por el ser humano”. La innovación metodológica radica en la etnografía, cuya práctica se sumerge en lo cotidiano “de la vida humana y los mundos más amplios en los que vivimos, así como las diversas formas más o menos reflexivas de dar voz a esta práctica” (Kohn, 2015, p. 313).

Esta ontología de la imagen etnográfica, que se da en la articulación de diferentes perspectivas en el proceso de traducción es, en este sentido, una “poética ontológica” que se constituye “en el cultivo del arte representacional como una forma de sintonía con otro tipo de realidades” (Kohn, 2015, p. 314). La imagen, como traducción, relaciona diferentes niveles y códigos que corresponderán a un mundo nuevo (Taylor, 1995), que será leído y visto en las imágenes desde diferentes puntos de vista, lo que, en efecto, fundamenta la relación de la “diferencia de perspectiva” (Viveiros de Castro, 2004). En estos términos, como lo define Rancière (2012), ese proceso puede pertenecer a la “frase-imagen”, que representaría la producción de un tercer sentido. La “frase-imagen” no es el texto como complemento de la imagen, sino, al contrario, la “unión de dos funciones a definir estéticamente, es decir, por la forma en que deshace la relación representativa del texto con la imagen” (Rancière, 2012, p. 56) para producir “imágenes de ruptura” en diferentes puntos de vista.

Concluyendo, en la compleja tarea de traducir y escribir a través de imágenes se produce un “choque fotográfico” (Barthes, 1984) derivado del gesto de sorpresa de la fotografía. Este choque, según el autor, “consiste menos en traumatizar que en revelar lo que estaba tan bien escondido” (Barthes, 1984, p. 54) y hasta entonces desconocido por quien realiza la captura. La fotografía, así, “decreta notable lo que fotografía”, aunque en esta operación se delimita una acción sin sentido, es decir, el motivo e interés no aparente por fotografiar, lo que hará que la foto sea “sorprendente” (Barthes, 1984, p. 57). De todos modos, en antropología la imagen, que debe establecer la “oposición a conceptos de orden estético y técnico” (Hans, 2007, p. 73), no prescinde de su carácter representativo, de completar una identidad (Novaes, 2008). Las imágenes “nos engañan en su apariencia de naturalidad y transparencia, que esconde los innumerables mecanismos de representación que resultan” (Novaes, 2008, p. 456).

En suma, la traducción opera por medio del equívoco (Viveiros De Castro, 2002, 2004) y la opacidad (Glissant, 2008). En un trabajo etnográfico la imagen no pretende dissociarse de su capacidad representativa, por el contrario, como lenguaje, es descriptiva y se esfuerza por presentar los elementos del fenómeno observado por el investigador y contenidos en el propio campo de la fotografía. La génesis de la imagen es la vida sensible que, adquiriendo otros lenguajes y corporeidad, se convierte en “la forma que vive en otro cuerpo o en otro objeto” (Coccia, 2010, p. 25), y se presenta como “un modo de presencia”, como enfatiza Novaes (2014, p. 58), “porque asocia el objeto o persona representada con su presencia”.

Consideraciones finales

En este artículo debatí sobre el doble lugar que ocupan las imágenes en la etnografía, en especial en lo que respecta a la traducción y escritura de los fenómenos sociales recogidos en el campo en una investigación etnográfica. Uno de los retos de pensar en este sentido es la idea de “escribir con imágenes” de la fotógrafa Maureen Bisilliat, junto con pensar en el gesto de traducción a través de la imagen. Según Del Castillo (2018, p. 90), Bisilliat parece no estar de acuerdo con el cliché de que una imagen vale más que mil palabras, pues afirma que sus fotografías “solo están completas con el texto”. Para el autor, en cada libro que publica el fotógrafo, con imágenes que dialogan con obras de escritores de la literatura nacional, “hay un doble nacimiento” en el que la imagen se entrelaza con el texto y este “cobra nueva vida a través de la imagen”.

Así, traducir con la imagen es dar una nueva vida y un nuevo significado al ser sensible que es la imagen misma (Coccia, 2010) y, en otras palabras, sin la perturbación de la visibilidad y el habla, en el desafío de buscar otras formas comunicativas para comprender y presentar fenómenos en antropología, “sin tener que renunciar a la verbalidad”, como señala Etienne Samain (1995).

De este modo, la fotografía en etnografía establece un diálogo con la traducción, con el conocimiento con el que se relaciona, ya que implica condiciones y formas de reconocimiento del otro, en la relación entre conocimiento científico y conocimiento tradicional, sobre todo por el trabajo etnofotográfico con comunidades quilombolas o amerindias.

En este sentido, se necesita definir los límites de la práctica etnográfica en la producción de conocimiento y cómo la fotografía, o el video etnográfico, pueden contribuir a transformar la estructura del conocimiento antropológico. En este proceso que busca acercarse a una traducción es necesario acceder al diálogo y escuchar al otro para comprender lo que se investiga y se fotografía/filma. Se trata de una imagen, basada en redes de investigación colaborativa, en relaciones “intercientíficas”, en la que se establece un “diálogo entre la perspectiva del científico y el conocimiento indígena” (Silveira, 2019).

De esta manera, desde la perspectiva del equívoco y la opacidad podemos pensar en la traducción a partir de tres niveles en una investigación fotoetnográfica o video etnográfico con pueblos amerindios. El primero es conocer al otro en contextos en los que los sistemas y formas específicas de conocimiento se entrelazan, como la antropología compartida en Jean Rouch.

El segundo se refiere al espacio que se le da a ese otro en la imagen como fotografía, como medio y como técnica reproductiva, según destaca Walter Benjamin (1989), y lo que conectará esferas y mundos, incluso sin contacto físico, pero manteniendo una relación de continuidad con la investigación. Según Coccia, “las imágenes —la realidad de lo sensible— hacen posible esta relación que es a la vez inmaterial e infrarracional: la posibilidad de ser afectado por algo sin ser tocado físicamente por él” (2010, p. 39).

El tercero, que abarca los dos últimos puntos, es la relación entre el conocimiento científico y el conocimiento tradicional. Según Taylor y Viveiros de Castro (2019), escribir con imágenes utilizando recursos técnicos y, por otro, escribir con los cuerpos y su corporeidad del saber hacer en las sociedades amerindias constituye un lenguaje. Para estos autores “la forma está determinada por la mirada que se le dirige, en función de la relación que se establece con ella” (Taylor y Viveiros de Castro, 2019, p. 769).

Así, la pregunta que se plantea se refiere a la vigencia de otras prácticas epistemológicas que fluyen en las imágenes, entendiendo la traducción, que resguarda su error y opacidad, como un tránsito que no se completa, pero que tampoco se resuelve de ninguna manera. Si bien “la traducción suele asociarse a la imagen del chamán viajero, no es un acto de transporte, ni la transposición de significados, sino un acto de creación a partir de la relación entre diferentes” (Queiroz, 2012, p. 171).

Bibliografía

- Álvarez, G. (2017). Antropología visual, performances y hermenéutica. Experiencia de ver, escuchar y participar en Huautla de Jiménez (Oaxaca, México). En M. Báez y G. Álvarez, G. (orgs.). *Olhar in(com)formado: teorias e práticas na antropologia visual*. Goiânia: UFG.
- Alves, A. (2004). *Os argonautas do mangue*. Campinas: Unicamp/Imprensa Oficial do Estado.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Boehm, G. (2015). Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. En E. Alloa (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Bona, D. T. (2005). L'art de la fugue: des esclaves fugitifs aux réfugiés. *Drôle d'Époque*.
- Carneiro da Cunha, M. (2017). Xamanismo e tradução: pontos de vista sobre a floresta amazônica. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu.
- Coccia, E. (2010). *A vida sensível. Desterro*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Comolli, A. (2009). Elementos de método em antropologia fílmica. En M. Freire y P. Lourdou (orgs.). *Descrver o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Del Castillo, M. (2018). Fotografia e literatura nos livros de Maureen Bisilliat. *Studium*, 40, 47-59.
- Deleuze, G. (1990). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. de V. Casa Nova y M. Arbex. Belo Horizonte: UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real. *Pós*, 2(4), 204-219.
- Fabris, A. (2002). Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. *USP*, 55, 143-151.
- Glissant, É. (2008). Pela opacidade. Tradução: Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. *Criação & Crítica*, 1, 53-55.
- Hans, B. (2007). *Antropología de la imagen*. Trad. de G. M. Vélez Espinosa. Madrid: Katz.
- Hongisto, I. (2015). *Soul of the Documentary: Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kohn, E. (2015). Anthropology of ontologies. *Annual Review of Anthropology*, 44, 311-327.
- Malinowski, B. (1973). Introducción: objeto, método y finalidad de esta investigación. *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Península.
- Maresca, S. (2012). O silêncio das imagens. En E. Samain (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp.
- Mondzain, M-J. (2009). A violenta história das imagens. *A imagem pode matar?* Lisboa: Veja.
- (2015). A imagem entre proveniência e destinação. En E. Alloa (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Navas, A. (2017). *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu.
- Novaes, S. C. (2008). Corpo, Imagem e Memória. En L. Mammì y L. Schwarcz. *8 X Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2014). O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 3, 2, p. 57-67.
- Oliveira, R. C. de. (1998). *O trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp; Brasília: Paralelo 15.

- Pinney, C. (1996). A História paralela da antropologia e da fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2, 29-52.
- Queiroz, A. T. (2012). Caminhos de criação e circulação de saberes. PT Redes Ameríndias, CESTA- USP.
- Rancièrre, J. (2008). El teatro de imágenes. En AA.VV. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados.
- (2012). *O destino das imagens*. Trad. de M. Costa Netto. Río de Janeiro: Contraponto.
- Samain, É. (1995). “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia”. *Horizontes Antropológicos*, 2, 23-60.
- Santos, A. B. dos. (2015). *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: INCT/UnB.
- Silveira, D. S. (2019). Pesquisadores Baniwas: domesticando os conhecimentos e a tecnologia do branco. *Espaço Ameríndio, Porto Alegre*, 13(2), 79-103.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sztutman, R. (2009). A utopia reversa de Jean Rouch: de “Os mestres loucos” a “Pouco a pouco”. *Devires*, 6, 108-125.
- Taylor, A. C. (1995). The Soul’s Body and its States: An Amazonian Perspective on the Nature of Being Human. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2(2), 201-2015.
- Taylor, A. C., y Viveiros de Castro, E. (2019). Um corpo feito de olhares. *Amazônia*, 769-818.
- Turner, V. (1986). Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience. En V. Turner y E. Bruner (eds.). *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press.
- Viveiros de Castro, E. (2004). Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2(1).
- (2012). Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. *A inconstância da alma selvagem (e outros ensaios de antropologia)*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Wagner, R. (2010 [1975]). *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

Filmografía

- Carelli, V. (dir.). (1986). *A festa da moça*. Brasil.
- Rouch, J. (dir.). (1951). *Yenendi, les Hommes qui Font la Pluie*. Francia.
- (dir.). (1954). *Les Maîtres fous*. Francia.